

Urgences



Questions sur la bande dessinée Entrevue avec Jean-François Tripp

Stéphan Gravel

Numéro 32, mai 1991

Lectures de bandes dessinées

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/025652ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/025652ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Urgences

ISSN

0226-9554 (imprimé)

1927-3924 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Gravel, S. (1991). Questions sur la bande dessinée : entrevue avec Jean-François Tripp. *Urgences*, (32), 110–117. <https://doi.org/10.7202/025652ar>

Tous droits réservés © Urgences, 1991

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Questions sur la bande dessinée. Entrevue avec Jean-François Tripp

Stéphan Gravel

Jean-François « Tripp » et Marc Barcelo se sont rencontrés au lycée de Toulouse. Ils se sont associés en 1977 pour préparer *Le boeuf n'était pas mode*. S'ils ont mis quelques années à renouveler l'expérience, leur production a été régulière par la suite, Tripp se privant parfois de son scénariste (voir plus loin la bibliographie). Sylvain Bouyer a écrit de leurs albums qu'ils étaient tous « une réflexion joyeuse sur le fonctionnement du récit. Le lien de continuité peut sembler lâche, d'une histoire à l'autre (comme si les auteurs impatientes procédaient par bonds), mais en réalité la cohérence est très forte. Elle repose sur trois questions principales qui sont: 1) la topographie et ses possibilités narratives; 2) le découpage et ses possibilités rythmiques; 3) l'action et ses possibilités motrices » (*Les cahiers de la bande dessinée*, n° 65, sept.-oct. 1985).

S. G. — *Monsieur Tripp, quelles ont été les influences les plus importantes sur votre art ?*

J.-F. T. — La première influence déterminante a été celle de Mœbius. J'ai commencé à dessiner pour *Métal hurlant* où travaillait Mœbius et mes premières planches publiées étaient marquées par des hachures semblables aux siennes.

Mœbius était le grand maître de la hachure à cette époque et deux générations de dessinateurs ont été influencées par sa manière. Bilal, par exemple, était de la première, moi, j'étais de la deuxième et j'ai été influencé à la fois par Mœbius et par la première génération. Le dessin de mon premier album, *Le boeuf n'était pas mode*, était hachuré.

Pour *Le pari*, mon deuxième album, j'ai utilisé des trames. Alors on a prétendu que j'avais subi l'influence de Ceppi. Mais j'avais utilisé les trames industrielles pour une raison très particulière. L'album allait paraître chez un éditeur spécialisé dans le noir et blanc. Comme j'avais initialement dessiné pour la couleur, l'éditeur m'a demandé de contraster mon

dessin en ajoutant des valeurs. C'est lui qui m'a conseillé d'utiliser des trames.

Or, il se trouve que Ceppi avait déjà commencé à publier *Les aventures de Stéphane* aux Humanoïdes associés. Il est probable que j'ai été influencé par sa façon d'utiliser les trames, peut-être aussi par sa façon d'épurer son dessin. Cela vaut pour *Le pari* et *Peau de banane*.

Ensuite, j'ai eu droit à la couleur chez Milan. J'ai fait pour eux *Parfum d'Afrique*. Comme c'était la grande époque de la ligne claire, j'ai un peu évolué dans cette direction. Remarquez que, si on supprimait les trames des deux premiers albums, on trouverait déjà la ligne claire. Encore que ma ligne claire n'ait jamais été orthodoxe comme celle de Ted Benoit, dans la tradition d'Hergé ou comme celle de Chaland dans la tradition de Franquin. J'ai toujours été un petit peu en marge parce que mon dessin est toujours resté plutôt réaliste. Après *Parfum d'Afrique*, il y a eu *Dinghys-Dinghys* et *Soviet Zigzag*. Ce furent les trois albums de ma ligne relativement claire.

En finissant *Soviet Zigzag*, je me suis rendu compte que je ne pouvais aller plus loin dans la simplification. Je sentais mes limites. De plus, j'avais des problèmes avec l'expression des visages. La ligne claire est tellement stylisée, tellement codée que l'expression des visages fonctionne sur un registre assez pauvre. Quand les yeux sont représentés par des petits points, leur expression reste limitée. Et puis je commençais à en avoir assez d'être associé à ce mouvement, si bien que, quand *Soviet Zigzag* a remporté le prix de la Presse à Angoulême en 1987, les journalistes n'en finissaient plus de parler de ma ligne claire. J'ai commencé à déclarer que j'allais changer de style. Ensuite, il a bien fallu que je me conforme à ce que j'avais annoncé.

Avec *Zoulou Blues*, j'ai adopté un style réaliste que j'ai développé ensuite dans *Afrikans Bazaar* et qui se modifiera encore du fait que j'appliquerai moi-même mes couleurs. Je n'ai plus besoin de chercher ailleurs ce qui me manque. Je fais ce que j'ai envie de faire.

S. G. — Est-ce que ces influences graphiques ont également agi sur vos scénarios ?

J.F. T. — Pas du tout. Je pense que mes scénarios ont toujours été personnels. Même quand j'ai travaillé avec Barcelo,

je pense que je n'ai jamais subi l'influence d'autres scénaristes. Nous avons toujours raconté les histoires que nous voulions raconter, sans nous préoccuper de savoir si elles étaient commerciales ou pas. D'ailleurs, souvent elles ne l'ont pas été. Sur le plan narratif, la critique a plutôt regretté de ne pas réussir à nous cataloguer dans un style connu. Nos histoires variaient d'un album à l'autre, toujours un petit peu décalées par rapport à ce qui se faisait. Même quand nous donnions dans la ligne claire, nous ne racontions pas des histoires de ligne claire.

S. G. — *Vous avez toujours été préoccupé de dire quelque chose. Ce que vous teniez à raconter n'a-t-il pas imposé à vos BD un type de découpage technique tout à fait singulier ?*

J.-F. T. — Là vous me posez deux questions : une première sur le fond, à savoir ce que nous voulions dire et pourquoi nous voulions le dire, une deuxième sur la manière de le dire.

En ce qui concerne le fond, la plupart de mes albums, aussi bien ceux que j'ai faits avec Barcelo que ceux que j'ai scénarisés moi-même, ont tous été des commentaires politiques. C'est la conséquence de notre passé d'activistes, Barcelo et moi. À l'époque du lycée, nous avons milité dans des mouvements anarchistes et d'extrême gauche. Comme c'est à cette époque que nous nous sommes rencontrés, cette inspiration nous a fortement liés. Ce qui ne signifie pas que je ferai éternellement des BD politiques ; il est même probable que cette période touche à sa fin, je crois que j'en ai un petit peu fait le tour. Comme je scénariserai mon prochain album d'après un scénario de Jerome Charyn, bien que je ne connaisse pas encore, on peut imaginer qu'il ne s'agira pas d'une BD engagée comme celles que j'ai faites jusqu'à maintenant.

En ce qui concerne la forme, elle est fondamentalement liée à ma collaboration avec Marc Barcelo qui avait une formation en lettres classiques et en lettres modernes. Il était marqué par le structuralisme, par exemple celui de Roland Barthes. La façon de raconter les choses était pour lui aussi importante que ce que nous disions. J'ai adhéré totalement à cette visée et nous avons beaucoup travaillé le découpage de nos récits. À mon avis, d'ailleurs, c'est le découpage qui est le plus intéressant dans une BD, ce qui lui est spécifique.

Je veux dire par là qu'un scénario de BD, je peux très bien le raconter au cinéma ou en faire un roman, sans préjuger de la qualité du film ou du roman. Le dessin non plus n'est pas propre à la BD. Un découpage de BD, par contre, s'il est bien fait, ne peut pas être appliqué au cinéma, au roman ou à un autre médium. La gestion du temps, en BD, lui est spécifique. Ne serait-ce que dans l'obligation de créer l'illusion du temps avec des images fixes posées les unes à côté des autres. La notion du temps en BD est donnée par l'intercase, un lieu qui est neutre, qui n'est pas dessiné et qui peut représenter une fraction de seconde ou plusieurs années. Comment signifier au lecteur la nature exacte du temps qui s'écoule entre deux images sans recourir à des petites mentions dans le haut des cases, « Plus tard » ou « Le lendemain », qui m'énervent parce qu'elles sont souvent inutiles et qu'elles surchargent la case ?

Je propose toujours cette image pour caractériser le découpage de BD : pour raconter une histoire au cinéma, il faut des kilomètres de pellicule, plusieurs dizaines de milliers d'images. Travailler pour la bande dessinée serait choisir sur cette pellicule le nombre d'images qui constitueraient la BD, c'est-à-dire une moyenne de trois cents images sur plusieurs dizaines de milliers. C'est dire l'importance de ce choix.

Découper en bande dessinée, c'est faire constamment des choix. Il faut toujours trouver la bonne solution pour signifier ce qu'on veut exprimer de l'événement. Il y faut beaucoup de sensibilité, et beaucoup d'expérience. Il y a bien quelques règles mais les règles sont faites pour être contournées et c'est ce qui fait souvent l'originalité d'un style.

Le découpage est à la jonction du scénariste et du dessinateur, leur point de rencontre. Un scénario est bon si le découpage est réussi et un dessinateur ne peut réussir son travail sans un bon scénario. Moi, par exemple, je crois que ne pourrais pas travailler sur un scénario qui me serait donné entièrement découpé. J'aurais l'impression que mon travail est déjà fait.

J'ai toujours accordé une telle importance au découpage que j'ai toujours participé à son élaboration, même quand je travaillais avec un scénariste. Ce qui m'intéresse dans la collaboration que je commence avec un romancier comme Charyn, c'est qu'il n'est pas scénariste de bande dessinée : il

va me remettre son scénario sous forme de nouvelle ou de roman court. C'est moi qui vais l'adapter.

Même quand je découpe mes propres histoires, je m'applique à ne jamais dessiner à ce stade-là, comme le font d'autres dessinateurs. Si je le faisais, je n'aurais plus envie de dessiner. Même quand je suis mon propre scénariste, je me décris les scènes, je le fais grossièrement puisque je sais à peu près ce que je vais dessiner, mais je refuse que l'image intervienne déjà.

S. G. — *S'il y a une contrainte spatiale imposée par la page, en BD, vous maîtrisez l'espace à l'intérieur de cette page, vous placez le lecteur dans un lieu imaginaire que vous choisissez. Mais le temps dont vous venez de parler est encore plus important, puisque le lecteur garde le contrôle de son temps de lecture.*

Nous avons beaucoup réfléchi à cette question, Barcelo et moi. Nous trouvions frustrant qu'un album de BD soit lu aussi rapidement. En général, le temps de lecture d'un album ne doit pas excéder une demi-heure. Quand on sait le travail qu'il a fallu, c'est toujours gênant pour les auteurs.

C'est pour cela qu'à une époque nous ralentissions la lecture en obligeant le lecteur à de fréquents retours en arrière. Nous compliquions l'histoire à loisir, avec des renvois qui obligeaient le lecteur à revenir vingt pages en arrière pour comprendre ce qui se passait.

Ensuite nous avons trouvé d'autres moyens. Pour *Zoulou Blues*, par exemple, j'ai fait un découpage tellement précis qu'il ne permettait pas une seule erreur de lecture. Je demandais à mes lecteurs une attention de tous les instants, pas une case ne pouvait être sautée ou mal appréciée. Sinon ils perdaient le fil. C'est une autre façon de ralentir la lecture.

Maintenant, j'ai un peu dépassé ce type de préoccupation. Je me suis fait une raison. Je sais qu'un album de BD est lu rapidement, que la plupart des gens ne regardent quasiment pas les images, qu'ils se contentent de lire ce qui est écrit. Pour ralentir un peu leur lecture il faudrait des images tellement belles qu'ils aient envie de s'attarder. Mais je ne suis pas sûr que ça fonctionne à chaque fois.

S. G. — *Pensez-vous que Zoulou Blues s'adresse à tout le monde, même à quelqu'un qui n'a jamais lu de BD et qui se trouve peu familier de ses codes ?*

J.-F. T. — J'ai découvert que les gens qui lisaient le mieux *Zoulou Blues* étaient précisément ceux qui n'étaient pas des lecteurs coutumiers de la BD, ce qui me surprenait parce que son découpage est complexe, tellement typique du médium. Je suis désolé de le dire, mais j'ai été forcé de le constater depuis quinze ans que je fais ce métier, la plupart des lecteurs de BD lisent des BD parce qu'ils sont incapables de lire autre chose.

Au cours d'une séance de signature, il arrive que j'engage la conversation avec quelqu'un qui paraît s'intéresser à mes albums. Je demande quelles sont ses lectures, je vérifie par exemple s'il connaît les références que je fais à la littérature sud-africaine dans *Afrikans Baazar*. Quatre-vingts pour cent des lecteurs répondent qu'ils ne lisent que de la BD.

C'est dramatique. Ça explique qu'ils ne sachent pas lire un album complexe comme *Afrikans Baazar*, qui ne réinvente pas la théorie de la relativité mais qui demande un effort intellectuel, une attention un peu soutenue. Je choisis cet exemple parce que je le connais bien, les meilleurs lecteurs de cet album sont des amateurs de littérature, ils lisent l'album comme ils liraient un livre, en essayant de comprendre ce qu'ils lisent, sans le support d'une image qui les rassure.

F. G. — *Rohmer disait que le cinéphile n'avait de culture que cinématographique. Vous dites la même chose de la BD.*

Sauf que la culture cinématographique est d'un niveau supérieur à celui de la culture bédéphilique. Un cinéphile qui se respecte doit connaître des films autrement plus intéressants que la plupart des albums de BD. Je me permets de le dire parce que je suis un auteur de BD. Voilà.

Adaptation d'Yves Lacroix

Bibliographie de Jean-François Tripp

Le boeuf n'était pas mode (avec Barcelo), Transit, 1978.

Le pari (avec Barcelo), Futuropolis, 1982.

Peau de banane (avec Barcelo), Futuropolis, 1982.

Parfum d'Afrique (Milan), 1983.

Dinghys-Dinghys (avec Barcelo), Milan, 1984.

L'autre idiot (avec Barcelo), Futuropolis, 1985.

Soviet Zigzag (avec Barcelo), Milan, 1986.

- Prix Bloody Mary de la presse, Angoulême 1987.

Zoulou Blues, Milan, 1987.

- Prix du meilleur dessinateur, Brignais 1987.
- Prix Lucien du public, Angoulême 1988.

La légende du Dieu Stentor, Alliance 1988.

- Prix Télébédéciné, Ajaccio 1988.

Afrikans Baazar, Milan 1989.

Le violon et l'archer (collectif), Casterman 1990.

ERRATUM

Prière de lire partout «Afrikaans» plutôt qu'«Afrikans».

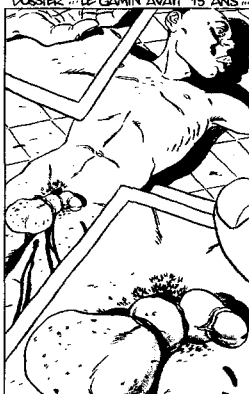
LAURIE :
DES PHOTOS DE CADAVRES ENCORE
CHAUDS - C'EST UN TYPE DE LA SO-
RIÈRE QUI LES PREND EN POIXE POUR
SON COLLECTION PERSONNEL...



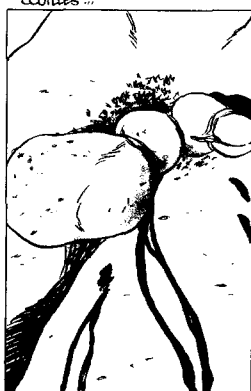
SI KENDRICK IL APPREND CA ?
LE TYPE, IL L'ENVOIE DANS L'ASILE
JUSQU'AU RESTANT DE SA VIE - MAIS
PAS À CAUSE LA TORTURE, À CAU-
SE LES PHOTOS / POUR LA TORTURE,
IL DIT C'EST UNE NÉCESSITÉ DÉSAGRÉ-
ABLE - QUELQUE CHOSE COMME UN
INCONVENIENT PROFESSIONNEL...



ON NOUS CROÏT PAS QUAND ON PARLE
DE ÇA .. J'AI ASSISTÉ À L'INTERRO-
GATOIRE UNE FOIS ... JE PEUX TE
DIRE ... IL Y A UN PHOTO DANS LE
DOSSIER ... LE GAMIN AVAIT 15 ANS...



ILS ONT INTERROGÉ LUI PENDANT
20 HEURES À L'ARRIVÉE - TOUT LE
TEMPS, IL EST RESTÉ DEBOUT SUR
DES BLOCS DE BÉTON AVEC UN
DEMI-BRIQUE ATTACHÉE AUX
COTILLES ...



ON PEUT AUSSI LEUR ENROULER UN
CHAMBRE À AIR DE BICYCLE AU-
TOUR LES POIGNETS ET ON GONFLE
PETIT À PETIT JUSQU'À ILS TOMBENT
DANS LES POMMES ...



OU BIEN ALORS, ON MET LEUR TÊTE
DANS UN SAC PLASTIQUE JUSQU'À
ILS S'ÉTOUFFENT ... RIGHT ?



et toi, toucher à qui te charge de la sécurité de l'état / à quoi penses-tu lorsque la nuit commence / à montrer son squelette

C'est le 22 mars 1991, à la Grange-théâtre du Bic, dans le cadre d'un événement multidisciplinaire intitulé *Les eaux de mars: un jour à rompre les silences* que le « document » qui suit a été lu.

Une vingtaine de textes — poèmes, fictions, constats, témoignages —, des voix, de la musique, de la chorégraphie.

L'idée d'un tel spectacle est venue à Louise Beauchamp, Jean-Marc Bélanger, Anne-Marie Clément et Luc Lavallée en décembre 1990, sur le coup, en quelque sorte, de la fermeture de la station télé de Radio-Canada à Rimouski.

À rappeler la circonstance, on fait surgir l'enjeu.

A. G.

Il était une fois, ou deux, ou trois — ou les aventures d'un timbre-poste qui refusait d'être perdu

À ceux et celles de Salmonie

Allons, courage, vieil enfant [...],
repousse le miel et le mièvre,
l'innocence a besoin de ta hargne,
comme Dieu du diable [...]. Des-
cends encore une fois dans la
mine désaffectée, peut-être y dort
quelque filon, quelque pépite ou-
bliée. Ne résiste plus, ouvre-toi,
laisse déferler le flot qui monte du
pays natal [...].

Gérald Tougas, *La mauvaise foi*¹

1 Gérald Tougas, *La mauvaise foi*, coll. « Littérature d'Amérique », Montréal, Québec / Amérique, 1990, p. 33.